

1895

**1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze**

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

**46 | 2005****Varia**

---

**Colloque Jacques de Baroncelli Musée d'Orsay 1<sup>er</sup>  
et 2 avril 2005****Priska Morrissey**

---

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/1895/1762>

ISBN : 978-2-8218-1010-5

ISSN : 1960-6176

**Éditeur**

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 juin 2005

Pagination : 115-123

ISBN : 2-913758-46-0

ISSN : 0769-0959

**Référence électronique**

Priska Morrissey, « Colloque Jacques de Baroncelli Musée d'Orsay 1<sup>er</sup> et 2 avril 2005 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 46 | 2005, mis en ligne le 10 septembre 2008, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1762>

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

---

# Colloque Jacques de Baroncelli Musée d'Orsay 1<sup>er</sup> et 2 avril 2005

Priska Morrissey

---

« N'a qu'un défaut c'est de ne pas en avoir. »

Louis Delluc (1918)

« Noble, d'une éducation raffinée, cultivé et spirituel, de Baroncelli était un metteur en scène sans illusion, ne jouant pas au génie mais aimant sincèrement ce métier qu'il faisait avec une

conscience rigoureuse. »

Léonce-Henri Burel (1975)

- 1 Dans le cadre de sa politique de valorisation du patrimoine cinématographique<sup>1</sup>, le Musée d'Orsay organise depuis son ouverture des rétrospectives thématiques (comique muet, Chicago et le cinéma, films des pionniers américains, premiers documentaires, La Norvège au temps du cinéma muet, les films colorisés, le théâtre à l'écran, etc.) ou monographiques. Emile Cohl et Georges Méliès (1988), Murnau (1988), Max Linder (1990), Antoine (1990), Harold Lloyd (1993), Douglas Fairbanks (1994), Marcel L'Herbier (1995), Dreyer (1998), Alfred Hitchcock (1999), Tod Browning (2000), Fritz Lang (2004) ont pu ainsi profiter de la programmation riche et soignée de l'auditorium du musée.
- 2 C'est donc au sein d'une lignée prestigieuse que s'inscrit la première grande rétrospective (11 mars – 3 avril 2005) consacrée au cinéaste Jacques de Baroncelli (1881-1951) qui bénéficie, par ailleurs, d'une récente redécouverte. Le principal chef d'orchestre de cette réhabilitation n'est autre que l'un des deux organisateurs du colloque, Bernard Bastide. Celui-ci a dirigé la publication, en 1996, du recueil des écrits du metteur en scène<sup>2</sup>. Avec François de la Bretèque qui a signé de son côté la postface dudit recueil, ils ont tous deux œuvré à composer ces deux journées de rencontres et d'échanges qui ont clôturé la rétrospective, en collaboration avec l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- 3 L'approche, en accord avec les choix effectués pour la programmation des films, fut thématique. Cette dernière visait à mettre en lumière « ses grandes obsessions : son

goût des adaptations littéraires (de Balzac à Ponson du Terrail), le choix des tournages en extérieur privilégiant la captation des lumières naturelles et des modes de vie locaux ; la passion pour les figures héroïques et son attachement à représenter Paris à l'écran »<sup>3</sup>. Nous retrouvons dans l'organisation des quatre demi-journées cette volonté de sortir du tracé chronologique de la biographie qui aurait par ailleurs sans doute conduit à reprendre la périodisation proposée par Bernard Bastide dans sa riche introduction aux écrits du cinéaste, parcours qu'il a rapidement rappelé en ouverture du colloque<sup>4</sup>. Déplaçant quelque peu le propos qui structurait les thèmes de la rétrospective, la rencontre s'est donnée pour sa part comme objectif d'évoquer l'homme dans la pluralité de ses activités : mise en scène bien sûr, mais aussi écrits, théories, productions, expérimentations, passions, idées, valeurs, etc. La figure du cinéaste est au bout de tout chemin et on nous propose de la saisir, la cerner, selon quatre angles d'approche, quatre facettes pour ces seize chercheurs appelés à relever en commun ce « pari biographique : écrire une vie »<sup>5</sup> :

- le théoricien et le producteur ;
- son rapport à l'histoire ;
- le metteur en scène ;
- le « passeur » de littérature.

- 4 Cerner l'homme, sans pour autant le circonscrire. Le découvrir, le définir, le repositionner sans en faire un nouveau Renoir, sans non plus le réduire à un réalisateur sans talent, sans importance ni originalité. Lui trouver une place, lui *re*-construire sa place dans le champ cinématographique français. Là se situe l'enjeu du colloque car toute l'ambiguïté d'un cinéaste comme Jacques de Baroncelli est de se situer dans un entre-deux qui semble a priori défier l'analyse des chercheurs convoqués.
- 5 Remarquable par la richesse et la longévité de sa filmographie<sup>6</sup>, par ses écrits, par ses activités de producteur et de directeur artistique (au Film d'Art entre 1918 et 1921), Jacques de Baroncelli peut-il cependant être considéré comme un « auteur » au sens élitiste qu'on lui reconnaît ? Sa filmographie fait-elle « œuvre » ? C'est le problème que pose d'emblée François Albera, rappelant combien il importe d'historiciser la notion d'« auteur ». Visant le dépassement de discours qui se révèlent vite stériles et contradictoires, il propose alors de revisiter l'œuvre de Jacques de Baroncelli au prisme de la construction socioculturelle de la figure du cinéaste-auteur à travers les écrits des critiques, historiens et théoriciens contemporains. Cette approche historiographique et rigoureuse a le mérite d'esquisser, notamment à travers les écrits de Louis Delluc, la place du cinéaste par rapport à l'avant-garde des années 1920, les formes impressionnistes repérables chez le cinéaste (impressionnisme d'interprétation, pictural avec le choix d'une lumière naturelle, éloignée de toute construction artificielle (« rembrandtisme »), sa conception du rythme, du premier plan, etc.
- 6 S'appuyant sur les écrits du cinéaste, François Albera a su également éclairer le rapport qu'entretenait Baroncelli avec le cinéma à travers ses propres films, à savoir une insatisfaction chronique en regard de l'œuvre imaginée. À plusieurs reprises, visiblement frustré de ne pouvoir finalement tout contrôler et, en même temps, se dédouanant par là même du résultat, Jacques de Baroncelli insiste en effet sur les déformations techniques et humaines possibles, du tournage à la projection, de l'œuvre filmique conçue par son auteur. Le cinéaste a donc la sensation que son œuvre lui échappe tout comme, à écouter les chercheurs, on a le sentiment que la figure de

Jacques de Baroncelli nous échappe parfois tant il se déploie dans le multiple, tantôt le contradictoire, tantôt l'effacement...

- 7 Contraints de se confronter au mouvant terrain de l'entre-deux et de la pluralité, les chercheurs français et suisses réunis se sont donc vus offrir la possibilité d'inventer un propos novateur et producteur de sens, au-delà de la simple transmission d'informations. Car, derrière cette problématique bien restrictive de l' « auteur », se profile un questionnement plus large, lié à toute tentative biographique : s'agit-il d'une biographie d'un (anti-)héros, avant tout singulière et fondatrice, ou bien d'une biographie modale permettant par son caractère typologique de redessiner en creux la société dépeinte à travers l'homme ?
- 8 Cette dernière éventualité pourrait être validée par l'incarnation chez Baroncelli, soulignée par Bernard Bastide, d'une certaine permanence du cinéma français, puisque sa carrière, toujours prolifique, s'étend de 1915 à la fin des années 1940, et, ensuite, parce que cette longue carrière se caractérise justement par une forte perméabilité aux idées de son époque comme en témoigne par exemple la représentation des colonies françaises dans *SOS Sahara* (1938) ou *L'Homme du Niger* (1939).
- 9 Reconnaissons en effet que l'un des grands mérites de cette rencontre fut de faire progresser, par l'étude systématique des archives disponibles, l'histoire générale du cinéma.
- 10 C'est particulièrement frappant pour l'histoire économique qui s'est enrichie des analyses complémentaires des deux sociétés de production créées par Jacques de Baroncelli : la Lumina-Films, fondée en mai 1915 et étudiée et recontextualisée par Bernard Bastide et la Société belge des films Baroncelli (abrégée en Films Baroncelli), créée en décembre 1922 et dont les enjeux et limites ont été clairement définis par Dimitri Vezyroglou. Celui-ci a su mettre en lumière les tensions nées de la position occupée par Baroncelli amené à gérer librement depuis Paris une maison de production dirigée par un conseil d'administration situé à Bruxelles, et les éléments conjoncturels et structurels qui peuvent expliquer la faillite de la société à la fin de la décennie. Surtout, Dimitri Vezyroglou a tenté de mettre à jour, argumentant sur l'inconciliable posture du réalisateur-producteur, les fondements d'une pensée économiste mécaniste de la production, presque toyotiste (notion du film parfait : zéro défaut), en tout cas tayloro-fordiste. En effet, Baroncelli programme, tableaux et schémas à l'appui, une production de trois films par an, s'enchaînant automatiquement et mécaniquement.<sup>7</sup>
- 11 Avec l'établissement de cette pensée mécaniste, en conflit potentiel avec l'idée d'une création artistique et originale, on touche de nouveau à cette pluralité des voies à emprunter pour rendre compte d'une vie à la fois typique et singulière. Il nous faut accepter les contradictions inhérentes à un parcours qui ne poursuit pas forcément une cohérence et unité illusoire et socialement construites.
- 12 Pour aboutir à cette multiplicité, riche de questionnements et d'ouvertures, il faut contourner cette vie, l'excéder, la recontextualiser, grâce aux images, grâce aux écrits, grâce aux archives surtout, puisque le fonds Jacques de Baroncelli est remarquablement riche. Après avoir rappelé l'histoire et la nature de ce fonds déposé à la BIFI, Valérie Vignaux a analysé de manière critique son contenu et les étapes de son traitement, rappelant combien il est dommage d'avoir perdu les traces du classement originel qui, en lui-même, faisait sens.

- 13 Mise en pratique du coup de projecteur sur les archives papier, l'intervention de Noël Herpe sur la nature des liens unissant les frères Chomette à Baroncelli fut l'occasion d'entendre la lecture d'une lettre inédite d'Henri Chomette à Jacques de Baroncelli (août 1924) éclairant d'un jour nouveau les relations ambiguës du trio. Noël Herpe, par la liberté qu'il sait instaurer au contact des archives, en s'y installant pour mieux s'en libérer, a fait état des complexes schémas de filiation et d'influence décelables entre le maître (Baroncelli) et l'apprenti (René Clair), à savoir, selon lui, une « influence inverse et en trompe l'œil », qui remet en cause la légende dorée du « ciné-père » avancée par René Clair.
- 14 Poursuivant sur cette question du rapport à l'histoire, mais sortant des questions archivistiques et de filiation, Laurent Veray (« Jacques de Baroncelli, un cinéaste nationaliste ? ») et Abdelkader Benali (« Jacques de Baroncelli, entre imaginaire utopique et synthèse coloniale ») se sont attaqués à l'une des deux grandes problématiques attendues<sup>8</sup> : son nationalisme et son patriotisme, ses valeurs et idéologies véhiculées par ses films. Il ne s'agit plus ici de découvrir et construire de nouvelles facettes du metteur en scène mais d'avancer sur un domaine déjà investi, de se confronter à un imaginaire déjà construit de la figure du cinéaste, d'éclaircir un terrain déjà défriché et balisé.
- 15 Dans cette optique, les deux intervenants proposent une double opération : la recontextualisation dans l'histoire des mentalités et des idées et, d'autre part, la précision et l'analyse plus poussée de certains thèmes, qui conduit naturellement à nuancer et reconsidérer certains préjugés rapides.
- 16 La première opération, menée avec brio par les deux intervenants, est donc de recontextualiser intelligemment cette idéologie nationaliste et colonialiste à la fois dans le contexte intellectuel et culturel d'où est originaire Jacques de Baroncelli (famille toscane aristocratique, éducation jésuite, culture provençale et camarguaise, le nationalisme méridional, l'entourage et les activités de son frère aîné Folco de Baroncelli, le courant félibre, l'influence de Frédéric Mistral, etc.) et dans le contexte plus général de l'entre-deux guerres (idéologie des anciens combattants, formes de nationalisme, modes de représentation des hommes en uniformes, des colonisateurs qui apportent science et médecine pour le bien du pays colonisé, etc.).
- 17 Mais, l'entreprise consiste aussi à déterminer, comme le fait Laurent Veray quand il analyse avec précision le *background* de *Cessez le feu !* (1934), les valeurs prônées par Jacques de Baroncelli : nation sacrée, patriotisme, courage, dignité, probité, dévouement, noblesse, dignité... Il s'agit aussi de nuancer ou trouver la singularité propre au discours de Baroncelli.
- 18 Abdelkader Benali tente d'apporter une vision critique de l'évolution des thèmes et personnages et d'interroger plus avant les idées baroncelliennes en posant par exemple les enjeux narratifs de la représentation de l'espace colonial et notamment du désert ou bien en rappelant que *l'Homme du Niger* (1939) propose aussi, ce qui est encore rare à la fin des années 1930, un discours de reconnaissance et de promotion de l'histoire du pays colonisé puisqu'il est fait état de la grandeur dudit pays (le Soudan). Posant pour principe su et entendu que Baroncelli est bien l'un des cinéastes phares du cinéma colonial, Abdelkader Benali dépasse dans son étude l'analyse du contenu colonialiste des films pour s'intéresser au mode de formulation cinématographique des éléments, lieux et personnages concernés.

- 19 Ces ouvertures vers une exposition plus raffinée, plus approfondie des idéaux du cinéaste expliquent la vivacité des débats qui ont suivi cette session, plusieurs personnes présentes dans le public ayant alors ressenti le besoin de réaffirmer les positions nationalistes et coloniales du cinéaste face aux précisions /nuances apportées par les intervenants. Les débats ont cependant permis d'esquisser d'autres pistes de recherches quant aux stratégies de diffusion et promotion lancées par Jacques de Baroncelli, novateur en ce domaine, et des éléments de comparaison d'une part avec son frère, Folco, et d'autre part avec un autre cinéaste dit « colonial », Léon Poirier.
- 20 L'introduction lors de ce débat des questions de stratégie de promotion commerciale trouvent leur écho le lendemain dans l'intervention d'Alain Virmaux. Celui-ci intervient sur le prologue filmé au film *Gitanes* (1932), dans lequel Colette présente le film. Ce procédé est typique de l'époque et consiste à demander à des sommités scientifiques et/ou intellectuelles d'introduire et donc de donner une forme de légitimité au film.
- 21 Plus généralement, la deuxième journée du colloque, consacrée à l'œuvre de Baroncelli metteur en scène et partisan de l'adaptation littéraire à l'écran, a pour conséquence de déplacer l'objet de la quête (« qui se cache derrière le nom Jacques de Baroncelli ? ») vers son œuvre : ses films, ses choix, ses expérimentations et donc de le replacer dans d'autres contextes, d'autres lignées. Et tout d'abord : l'histoire des représentations, des thèmes représentés.
- 22 Le paysage avant tout : la mer, les flots, la brise, l'herbe. Jean Mottet interroge les images de *Pêcheur d'Islande* (1924) selon un double questionnement sur la vague et la marche, tissant des liens, très libres, avec une histoire des représentations, de la naissance de la mer-spectacle à la chorégraphie des voiles, en passant par les images du cheminement et de la chute.
- 23 Eric Thouvenel, quant à lui, recentre son propos sur trois films de Jacques de Baroncelli, pour nous faire découvrir, dans une démonstration audacieuse et argumentée, les modalités d'un triptyque consacré à la mer, « un vrai projet narratif et figuratif ». Trois films, trois façons de voir la mer tour à tour sentimentale, tragique, cérébrale : *Pêcheur d'Islande* (1924), *Veille d'armes* (1925) et *Nitchevo* (1936). On se rapproche des images proprement dites, des motifs, des moyens d'expression plastiques choisis (montage, cadre, surimpressions, lumières, négatifs).
- 24 L'intervention qui nous conduit au plus près des choix de mise en scène est l'étude de Laurent Guido sur « les images rythmiques et la danse » dans *la Femme et le Pantin* (1928). Il y compare deux séquences de flamenco, très différentes dans le traitement de la danse. Dans la première scène (danseuse anonyme), le rythme naît du montage, de la fragmentation du corps de la danseuse, tandis que dans la scène suivante qui met en scène l'héroïne attendue et désirée, le cadre s'élargit et le rythme se déploie à l'intérieur même de l'image. Laurent Guido a su tout à la fois rester au plus près de l'analyse filmique et recontextualiser ces choix de mise en scène au sein des discours contemporains du cinéaste (Epstein, Moussinac, Dulac, etc.), expliquant et argumentant les deux logiques narratives qui président aux positions de caméra et au montage des deux séquences.
- 25 Enfin, l'intervention de François de la Bretèque s'inscrit également dans cette histoire des représentations et tisse le lien avec la question de l'adaptation littéraire. Il est question cette fois de l'histoire médiévale avec l'analyse du film *la Légende de Sœur*

*Béatrix* (1923), adaptation de l'œuvre de Charles Nodier. François de la Bretèque décrit alors la possibilité pour Baroncelli de se réapproprié un récit merveilleux, qui l'amène à dépeindre l'âme, l'intérieur plutôt que l'extérieur. C'est aussi l'occasion d'amorcer une réflexion sur le statut de l'image et l'iconographie mise en place et sur la confrontation des différentes temporalités représentées.

- 26 Poursuivant cette question des choix et prises de position de Jacques de Baroncelli-metteur en scène, la question des expérimentations tentées par le cinéaste a été abordée à plusieurs reprises. Si aucune intervention ne traite directement de ses essais en matière de couleur (utilisation du procédé Keller-Dorian pour *la Femme du voisin* (1928), puis pour les extérieurs de *la Femme et le Pantin* (1928)), l'expérience sonore avec l'achat du fameux camion de son Sélénophone en 1931 est analysée par Mireille Beaulieu (« La difficile expérimentation du son direct en extérieur : *Gitanes* »).
- 27 Dans une optique assez proche, l'intervention de Colette ou l'appel au marionnettiste Starewitch pour une séquence d'animation du film *Crainquebille* qui nous a été présentée par la petite-fille de Starewitch, Léona-Béatrice Martin-Starewitch, offrent de bons exemples de l'ouverture et des essais menés par Baroncelli au cours de sa carrière.
- 28 Enfin la question proprement dite de l'adaptation littéraire a été abordée précisément par Gilles Martinez à propos du *Rêve* (1930) d'après le roman d'Emile Zola. Abordant la question par le biais du traitement du son (réalisme, fluidité sonore, statut de la parole, procédés de répétitions et d'échos, etc.), Gilles Martinez a démontré combien l'usage du son, bruits, paroles et musiques dans ce film témoigne d'une compréhension intime de l'œuvre littéraire par le cinéaste dans son potentiel romanesque.
- 29 Clôturant la dernière session du colloque, Alain Carou s'est appuyé sur une analyse pointue des archives de Giraudoux (Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits) pour reconstruire la genèse de façon extraordinairement détaillée des avancées du scénario de *la Duchesse de Langeais* (1941) d'après Honoré de Balzac. Il a ainsi été en mesure de développer les modalités d'implication des trois personnalités interférant dans cette adaptation : Jean Giraudoux bien sûr, mais aussi Edwige Feuillère et Jacques de Baroncelli qui, là encore, apparaît plutôt en creux, en arrière-plan au sein du trio.
- 30 Finalement, contraints par la figure plurielle, contradictoire et parfois effacée de Jacques de Baroncelli, les chercheurs réunis lors de ce colloque ont ainsi pu sortir des tranchées auteuristes qui, telles des œillères poussiéreuses, enferment les discours et nous tiennent éloignés de toute opération historiographique renouvelée, qu'il s'agisse de recontextualisation, de construction de liens et points de vue bâtisseurs de sens. En somme, le sujet du colloque, parce qu'il n'offrait aucune prise évidente, a permis de formuler les contours d'une pensée en mouvement et en profondeur car une pensée qui s'attaque aux plis insaisissables, aux coins glissants et obscurs de l'histoire permet de mieux s'interroger et ainsi d'avancer dans la création d'un savoir historique productif et ouvert à de nouvelles pistes historiographiques.

## NOTES

1. Outre les rétrospectives dédiées aux cinéastes, le musée d'Orsay a organisé, depuis son ouverture, plusieurs expositions directement consacrées au cinéma et/ou son archéologie. Il s'agit des trois expositions-dossiers de la FIAF : « Cinématographe, invention du siècle », « Affiches du cinéma muet », « À la recherche des films perdus » (juin 1988 - septembre 1988), de la présentation du don du musée Lumière : « Les photogrammes des frères Lumière » (février 1991 - juin 1991) et de l'exposition-anniversaire du centenaire du cinéma : « Avant le cinéma : photographie et mouvement » (septembre 1995 - janvier 1996).
2. Jacques de Baroncelli, *Écrits sur le cinéma*, suivi de *Mémoires*, textes réunis et présentés par Bernard Bastide, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1996.
3. Extrait de la présentation officielle de la rétrospective au musée d'Orsay. Texte encore disponible sur le site Internet du musée avec, pour chaque film présenté, une fiche détaillée et une analyse du contenu et de sa réception. <http://www.musee-orsay.fr>
4. Bernard Bastide, « Jacques de Baroncelli, entre Judet et *Rocambole* », dans *Écrits...*, op.cit., pp. 19-45.
5. Titre de l'ouvrage de François Dosse récemment paru aux éditions La Découverte.
6. Jacques de Baroncelli a plus de 80 films à son actif.
7. Il est probable qu'on pourrait retrouver dans cette vision « mécaniste » et ambitieuse les traces du voyage effectué par le cinéaste aux États-Unis au printemps 1919, pour le compte du Film d'Art. En effet, à son retour, Jacques de Baroncelli écrit, s'émerveillant de l'organisation des tournages outre-Atlantique : « Nous nous trompons gravement en France, quand nous pensons qu'il faut travailler lentement pour obtenir un meilleur résultat. Erreur double de temps et d'argent. » (dans Jacques de Baroncelli, « Dans la féerie des studios américains », pp. 67-69, *le Journal du Ciné-club*, n°8, 2 mars 1920, republié dans Jacques de Baroncelli, *Écrits*. Suivi de *Mémoires*, op. cit., p. 68)
8. La seconde problématique est l'adaptation littéraire, abordée dans le cadre du colloque par François de la Bretèque (*la Légende de Sœur Béatrix*), Gilles Martinez (Baroncelli-Zola : le traitement du son dans l'adaptation du *Rêve*), Alain Virmaux (« Colette et Baroncelli : autour du prologue filmé de *Gitanes* ») et Alain Carou (« La guerre des sexes n'aura pas lieu – Genèse de *la Duchesse de Langeais* »)